

Fare l'americano, dagli anni Cinquanta a oggi: riflessioni sulle *cover versions* della hit carosoniana

Gianpaolo CHIRIACÒ / Gerhild FUCHS (Innsbruck)¹

Summary

Since its first release in 1956, Renato Carosone's Neapolitan swing "Tu vuò fa' l'americano" has been covered extensively. The interest in this piece increased significantly after 1999, thanks to its use in the movie *The Talented Mr. Ripley* and a number of 'interlinguistic' covers.

This study aims at identifying the main elements, both in the lyrics and in the music of the original song, that generated this flow of alternative versions, as an attempt to discern the "patchwork of references" that has become a fundamental feature of popular music (Holm-Hudson 2002). It argues that the ironic use of national and cultural stereotypes is at the core of the process of covering "Tu vuò fa' l'americano", together with the fundamentally intercultural sonic and textual representation of a Neapolitan-wannabe-American. Simultaneously, the musical structure has been adopted by the covers as a sort of elastic structure from which each musician and composer can extract bits that are relevant to their artistic discourse while still retaining a recognizable relationship to the original.

The article is introduced by an overview of the theoretical discussion around the process of covering that gravitates around – although not restricted to – taxonomies of covers in popular music. The central part focuses on musical and textual components that inspired artists to create different versions of "Tu vuò fa' l'americano". It then provides an interpretation of a substantial, albeit not exhaustive, corpus of different covers of Carosone's hit, dividing them into typologies that aim not only at pointing out the semiotic processes involved, but also at casting light on the reasons why this song has been covered within such a vast array of linguistic and stylistic contexts.

Parlare di 'hit' nell'ambito della *popular music* comporta abitualmente la supposizione che si tratti di una canzone dal titolo e dall'interprete conosciuti da tanti. Nel caso di "Tu vuò fa' l'americano" di Renato Carosone, tale supposizione può essere confermata tutt'al più per un pubblico italiano, mentre fuori dall'Italia né il titolo napoletano né il nome di Carosone suscitano generalmente un effetto di riconoscimento. È invece sicuro che numerosi ascoltatori ne riconoscono immediatamente la melodia e gli interventi dei fiati; molti altri possono affermare di aver ballato sui suoi ritmi nel corso degli ultimi vent'anni. È a partire dal 1999

che si può parlare in effetti di una sorta di *hype* delle *cover* ispirate alla hit carosoniana, originato forse dal film *The Talented Mr. Ripley* uscito in quell'anno, con Jude Law e Matt Damon i quali partecipano, cantando, all'esecuzione del brano in un nightclub di Napoli. È da notare, in ogni caso, che delle 39 *cover versions* da noi individuate tramite una ricerca estesa su internet, solo cinque sono anteriori al 1999 – e più della metà posteriori al 2009. Naturalmente siamo lungi dal poter o voler sostenere che il nostro elenco, aggiunto come tabella alla discografia dell'articolo, sia esaustivo, anche perché ci siamo limitati a considerare, oltre a quegli italiani o napoletani, soltanto gli adattamenti inglesi, francesi e spagnoli del brano. In più abbiamo escluso le versioni solo presenti su YouTube o altri siti internet, ma non pubblicate come incisioni.² Malgrado ciò, il numero delle *cover* ritrovate ci sembra sufficientemente consistente da porre una base per la nostra ricerca, la quale ambisce sia a una sistemazione del *corpus* sia ad articolare riflessioni – che muovono dalle nostre rispettive discipline, la musicologia e la filologia letteraria – su aspetti rilevanti di singole versioni e su elementi comuni.

La scarsa notorietà del brano originale probabilmente non deve sorprendere, visto che l'ambiente della sua provenienza, la Napoli degli anni Cinquanta, il cui dialetto è adottato nel testo della canzone, non è solo distante nel tempo ma anche geograficamente periferico rispetto a una prospettiva di tipo internazionale. Tutto ciò non impedì certamente il successo immediato – anche al di fuori dei confini nazionali, almeno nei primi anni – di “Tu vuò fa’ l’americano”, canzone sorta da una specie di colpo di genio in occasione di un concorso radiofonico indetto dalla Ricordi, nel settembre del 1956 (Giannelli 2008, 74). Fu l’inizio di una collaborazione – tra il Carosone compositore e il paroliere Nicola Salerno, detto Nisa – rivelatasi congeniale anche per la creazione di altri grandi successi del duo, tra cui p.es. “Torero” (1957), “O sarracino” (1958) o “Caravan petrol” (1958), e durata fino al momento in cui Carosone (nel settembre 1959) si ritira per sedici anni dalla scena. Non è questa la sede per formulare ulteriori osservazioni sulla carriera artistica di Carosone,³ documentata con precisione nella biografia di Enzo Giannelli (2008) nonché nell'autobiografia dell'artista scritta insieme a Federico Vacalebre (2000).⁴ In vista della tematica trattata qui si impone però un brevissimo accenno al fatto che Carosone stesso, nella prima fase del suo successo a Napoli, produsse numerose *cover versions*, in chiave ballabile, di canzoni già esistenti – basti ricordare “Malafemmena” o “Anema e core” (Giannelli 2008, 72).

Allargando lo sguardo al contesto generale, il fenomeno delle *cover* sembra inserirsi nel quadro del rapporto che la *popular music* intesse con il proprio passato, nonché con il modo in cui essa crea, diffonde, produce e riproduce significati. Come sostiene Plasketes (1992) in più punti della sua riflessione, la pratica della *cover* (un termine che, è il caso ricordarlo, sta per ‘competitive version’) è alla base della *popular music*. Se la *cover* degli anni Cinquanta nasceva per motivi economici (Solis 2010, Weinstein 1998), per ottenere cioè il massimo dei profitti da un brano già scritto e inciso, è anche vero che sin da subito individuare un interprete diverso per uno stesso brano (insieme a un diverso arrangiamento e/o a un testo rivisto) moltiplicava le significazioni possibili del brano originale. A partire dagli anni Sessanta, a seguito di un'internazionalizzazione del rock, la pratica del *covering*⁵ aggiungeva

un elemento geografico destinato ad arricchire il ventaglio di significazioni (Marconi 2006, Prato 2007, Fabbri 2008, 316-219). L'avvento della *cover* punk ha poi aperto la strada a riscritture che trasformavano radicalmente il significato, e questo ha in seguito determinato – a partire dagli anni Novanta, e insieme a quella corrente da alcuni definita come “retromaniaca” della *popular music* (Reynolds 2010) – un ulteriore ampliamento delle possibili trasformazioni a cui il materiale originale può essere soggetto.

Se esiste indubbiamente una tendenza interna alla *popular music* interessata alla glorificazione del suo passato, e che pertanto vede il processo di *covering* come indispensabile, è altrettanto vero che tale tendenza ha anche permesso di iniziare a pensare alla *cover* come un patchwork di citazioni. Per usare le parole di Holm-Hudson (2002, 2): “[...] popular music – especially rock and rap, with its increasingly sampling- and remix-based orientation – has indeed arguably shifted in a semiotic direction, creating recordings that act as a patchwork of references.” Per comprendere quindi lo sviluppo di *cover* di un brano come “Tu vuoi fa’ l'americano” occorre comprendere le modalità e i motivi per i quali un patchwork di citazioni sia nato e si sia sviluppato attorno a questa particolare composizione. Dopo una presentazione della riflessione teorica che si è mossa intorno al processo di *covering*, concentrandoci principalmente – benché non esclusivamente – sugli sforzi tassonomici legati alle diverse *cover* del brano in questione, approfondiremo gli elementi (testuali e sonori) contenuti nell'incisione originale che più di altri hanno creato interesse e ispirato il lavoro dei diversi interpreti di “Tu vuoi fa’ l'americano”. Successivamente, sarà presentata una casistica ampia delle possibili formule di reinterpretazione della hit carosoniana, che sarà poi discussa nelle conclusioni finali: sebbene questo contributo non miri a ricostruire il *corpus* di tutte le *cover* del brano, riteniamo che le formule prese in considerazione rappresentino un quadro piuttosto completo delle modalità in cui artisti di diversa estrazione e provenienza culturale si sono confrontati con questa hit degli anni Cinquanta italiani.

Premesse metodologiche

Per arrivare a una tassonomia applicabile all'oggetto della nostra indagine, diamo in primis uno sguardo alla critica francese che ha fornito delle sistematizzazioni semiotiche utili e interessanti. Come termine vi prevale *reprise* (‘ripresa’) invece di *cover*, che Kihm (2010, 21) tra gli altri definisce esplicitamente come equivalente del termine inglese (“toute nouvelle version d'un morceau obtenue à partir d'un original”). Una precisazione di Kihm che sembra rilevante per affinare il concetto è la distinzione tra l'esecuzione ripetuta di uno stesso brano musicale (del tutto abituale nella tradizione musicale colta) e, per l'appunto, la ‘ripresa’ nel senso di *cover*, che nasce invece da una riconfigurazione a livello dell'interpretazione del brano, di solito tramite un/a nuova interprete, e che comporta spesso anche altre modificazioni p.es. nell'ambito dell'arrangiamento o con riferimento alla lingua del testo della canzone (Kihm 2010, 32).⁶ Un'altra differenziazione, utile nel nostro contesto perché permette di specificare i motivi per cui non ci occuperemo di una rielaborazione del brano carosoniano

come “L'americano” di Akhenaton, è quella, proposta da Joël July, tra *réécriture* ovvero ‘riscrittura’ per i casi in cui si riprendono singole parti del testo di una canzone (“ces cas fréquents d'emprunts partiels, réaménagés dans un ensemble conséquent”), e *reprise* ovvero ‘ripresa’ in quanto “réemploi conscient et massif” (July 2017, 88) che equivale quindi a un uso o una strumentalizzazione intenzionale del brano originale da parte di altri artisti (“la reprise doit être intentionnelle, instrumentalisée par les artistes”; July 2017, 100).

Per le distinzioni che si possono tracciare nell'ambito delle riprese o *cover* vere e proprie, ci pare sensato ricorrere alle proposte di Julie Mansion-Vaquié (2019, 218-219). La studiosa distingue tra la ‘ripresa imitativa’ che tende a riprodurre, nota per nota, una canzone nella sua registrazione originale (com'è correntemente il caso per i *tribute songs*), e la ‘ripresa stilistica’ che ricorre a uno stile musicale diverso da quello dell'originale (p.es. dal pop al reggae o al *heavy metal*)⁷. Quando invece la *re-création* di un brano ne modifica notevolmente la forma o addirittura il significato, la studiosa parla di ‘ripresa elaborata’. In tale categoria vanno inclusi i casi particolari della parodia e del *pastiche*, come definiti da Jacques Julien nel suo saggio sulla *Parodie-chanson*: tutt'e due rielaborazioni imitative di un ‘ipotesto’, la parodia verte sul comico (ludico o satirico) che dal *pastiche* è generalmente assente (Julien 1995, 11-12 e 55).⁸ Mansion-Vaquié nel suo articolo si chiede comunque se nel caso di quella elaborata si possa pur sempre parlare di ‘ripresa’. Per risolvere la questione e per delimitare allo stesso tempo il caso di una ‘ripresa elaborata’ dalla possibilità di una ‘riscrittura’ si potrebbe ricorrere al criterio rilevato dalla stessa Mansion-Vaquié, che a rimanere invariato nella maggior parte dei casi – e a rendere il brano velocemente riconoscibile come *cover* di un altro – sia la melodia vocale (Mansion-Vaquié 2019, 231). Tuttavia, sebbene la melodia vocale rappresenti quasi sempre l'elemento più riconoscibile, si possono rilevare casi in cui sono altre le componenti elevate al grado di cellule ‘irrinunciabili’ affinché la *cover* continui a risultare un efficace riutilizzo di un originale a cui ci si vuole connettere. Bielefeldt e Pendzich (2011), impegnati ad analizzare le *cover* di “Stand by Me”, segnalano che l'arrangiamento scarno e il giro di basso dell'originale compaiono in tutte le versioni, siano esse riprese o riscritture. “A quanto pare”, affermano i due studiosi, “questi elementi musicali sono stati considerati talmente costitutivi che nessun produttore ha osato rinunciarci.” (103) Vedremo più avanti come alcuni elementi musicali inclusi nell'originale siano stati considerati come ‘irrinunciabili’ anche dagli autori di *cover* di “Tu vuò fa l'americano”.

In vista delle sistemazioni a cui intendiamo sottoporre le numerose *cover* individuate (come termine centrale vorremmo attenerci effettivamente a quello di *cover*, molto più diffuso nella critica italiana e internazionale di ‘ripresa’) le distinzioni appena presentate si potrebbero leggermente affinare nonché completare. Per un primo affinamento basterebbe considerare separatamente le due dimensioni centrali di ogni canzone, la musica e il testo, chiedendosi per esempio se una *cover* è ‘imitativa’ solo a livello della musica o anche a quello del testo – distinzione non rilevante per la ‘*cover* stilistica’ che si situa fin da principio unicamente sulla dimensione musicale, ma che rispetto al testo in fondo potrebbe essere sia imitativa, sia elaborata, sia ancora riduttiva (quando p.es. si mantiene solo il ritornello, non le strofe). Volendo affinare le distinzioni sulla dimensione linguistica, pare ragionevole

partire dal fatto che numerose *cover* da noi ritrovate si avvalgono di un'altra lingua. Vorremmo introdurre a tale scopo il termine della '*cover* interlinguistica', discusso nell'articolo "Interlingual Cover Versions: How Popular Songs Travel Round the World" (2019) di Susam-Saraeva Şebnem, rilevante per il nostro argomento anche perché si concentra su *cover* derivate da lingue e culture periferiche, quella turca nel caso specifico. Anche nel nostro caso, come si vedrà, gli approcci al dialetto napoletano del brano originale (mantenendolo, a volte con accento 'straniero', oppure traducendolo in altre lingue) rivelano l'importanza della dinamica interculturale insita nella prassi delle *cover*.⁹ Per le *cover* di "Tu vuò fa' l'americano" che mantengono il testo napoletano, parleremo, in analogia con il termine di Şebnem, di '*cover* intralinguistiche'.

Da questa prima tassonomia si può enucleare lo schema terminologico seguente, che intendiamo applicare alle nostre indagini sulle *cover* di "Tu vuò fa' l'italiano":

Tabella 1: Schema terminologico della *cover*

<i>cover</i>	imitativa	a livello della musica o	
		a livello del testo	
	stilistica	trasposizione in un altro stile/genere musicale	
		imitativa, riduttiva o elaborata rispetto al testo	intralinguistica
			interlinguistica
	riduttiva	a livello della musica	
		a livello del testo	intralinguistica
			Interlinguistica
	elaborata	a livello della musica	
		a livello del testo	intralinguistica Interlinguistica
riscrittura		riproduzione solo parziale del brano originale; modificazione della melodia vocale e degli elementi caratteristici	intralinguistica
			interlinguistica

Ci concentriamo nel nostro articolo, come rispecchiato dal *corpus*, sulle quattro forme principali di *cover* e lasciamo da parte il campo difficilmente delimitabile delle riscritture – anche se in tal modo sacrifichiamo una rielaborazione intertestuale e intermediale assai interessante dell'originale carosoniano come "L'americano" del rapper francese Akhenaton. Su tale '*transfer* musicale' esiste comunque un'indagine approfondita a cui possiamo rinviare, condotta da Fernand Hörner (2013).

Una volta presentato lo schema terminologico, volutamente sintetico, che ci aiuta a distinguere le caratteristiche delle diverse *cover*, è possibile ora definire meglio quale sia la natura specifica e il ruolo del fenomeno *covering*. Se infatti le categorie presentate definiscono

il tipo di relazione che la reinterpretazione intrattiene con l'originale, sussistono questioni più generali che attengono alla natura stessa della *popular music*. Un modo per affrontare tali questioni consiste nel chiedersi per quale ragione alcuni brani hanno subito frequenti reinterpretazioni e altri no. Prima di elaborare possibili risposte, relative al caso da noi analizzato, sarà utile prendere in considerazione le riflessioni sviluppate dalla letteratura musicologica. Plasketes (1992, 11) mette in evidenza come – dal punto di vista musicale – una *cover* sia sostanzialmente un adattamento e una ricontestualizzazione:

The process of covering a song is essentially an adaptation, in which much of the creative value lies in the artist's interpretation. [...] With music, the song undergoes a recontextualization; it remains in the same medium, with the artist translating the material into his or her own musical style. Measuring the interpreter's skill, in part, lies in how well the artist uncovers and conveys the spirit or essence of the original, and enhances the nuances of its melody, rhythm, phrasing, or structure. The possibilities for transformation span a broad spectrum, from literal translations [...] to looser interpretations which render new meanings by placing the original song in a different musical, or perhaps social, historical, or stylistic context.

Più di uno osservatore (Prato 2007, Solis 2010) segnala come, nel contesto della *popular music*, il materiale originale di una *cover* sia una registrazione e non uno spartito. Tale affermazione sembra nel nostro caso vera solo fino a un certo punto. Occorre infatti rilevare che un discreto numero delle interpretazioni da noi individuate prendono vita a partire dall'utilizzo filmico dell'originale – oltre alla pellicola del 1999 già citata, ci sono i film del 1958 e del 1960 che saranno affrontati successivamente – e sicuramente anche YouTube ha facilitato, in anni più recenti, un processo di diffusione e ri-significazione della composizione originale. Per quanto le *cover* cinematografiche costituiscano esse stesse delle registrazioni, dei *fonogrammi*, occorre chiedersi, nel tentativo qui messo in atto di analizzare il patchwork di citazioni che si è venuto a costruire attorno a questo brano, quali sono le differenze in termini di suggestioni e ri-significazioni quando il riferimento principale è di natura audiovisiva e non una 'semplice' incisione. Elaborando la definizione di Plasketes, siamo quindi portati a considerare le *cover* del nostro *corpus* come un insieme di interpretazioni che, a partire da spunti diversi, "svelano [e rimettono in circolo] lo spirito o l'essenza dell'originale", sfruttando un potenziale (ritmico-melodico, timbrico, testuale, etc.) contenuto solo in nuce ma non sviluppato nell'originale. Ne consegue che "Tu vuoi fa' l'americano" possiede un potenziale – o, come lo definisce Prato, un grado di *coverability* – elevato, che verrà descritto nel paragrafo successivo.

Una domanda particolare si pone invece leggendo la definizione di Gabriel Solis (2010, 298) secondo cui "a cover is a new version of a song [...] for which musicians and listeners have a particular set of ideas about authenticity, authorship, and the ontological status of both original and cover versions". Bisogna chiedersi se nel caso di "Tu vuoi fa' l'americano" si può veramente partire dalla supposizione che gli ascoltatori di una o più delle tante

versioni nate dagli anni Novanta in poi conoscessero la versione originale di Carosone. Sicuramente non è azzardato congetturare che molti *non* la conoscessero; in alternativa, se riconoscevano nella versione ascoltata una *cover*, non è escluso che individuassero l'originale in una delle *cover* precedenti. Come dimostra Paolo Prato per il contesto della *popular music* italiana degli anni Sessanta, il rapporto tra originale e *cover* poteva addirittura capovolgersi nella percezione degli ascoltatori, di modo che le versioni italiane di "California Dream" e di altre canzoni americane ("Sognando California", "Ragazzo triste" o "Che colpa abbiamo noi") venissero recepite come autentiche canzoni italiane (Prato 2007, 442).

Nel caso di "Tu vuò fa' l'americano", comunque, si deve allargare il punto di vista per poter penetrare il fenomeno della vastissima diffusione di *cover* di un brano nato in un ambito culturale molto specifico e ristretto, quello napoletano. In fin dei conti, però, anche questa dinamica interculturale è già da sempre una caratteristica intrinseca della prassi delle *cover*, come precisa anche Prato: "On a broader level, I see the cover version as a cross-cultural device that puts into communication two or more cultures and creates a virtual international community tied together by the same songs." (Prato 2007, 460) Per dar conto di questa "virtual international community", abbiamo dato ampio spazio al fenomeno delle *cover* interlinguistiche (Şebnem 2019, 2), particolarmente rilevante – per motivi che saranno esplorati – nel caso specifico.

Caratteristiche e 'piste tematiche' principali del brano originale

Benché la critica sul grande pezzo swing di Carosone non sia amplissima, possiamo ricondurre le nostre indagini ad alcuni studi precedenti,¹⁰ senza volere (o potere, nello spazio di un articolo) aggiungervi nuove constatazioni. Piuttosto si tratta di filtrare in modo sintetico, dalle osservazioni esistenti, le caratteristiche e le 'piste tematiche'¹¹ che contrassegnano principalmente il brano a livello della musica, del testo e (in misura minore) dell'interpretazione, per poter determinare in seguito quali di questi attributi vengano attivati nelle riprese della canzone. Sebbene i singoli attributi vengano presentati separatamente, sembra comunque opportuno segnalare che essi intrattengono in questo brano un rapporto sorprendentemente complesso. A titolo di esempio generale, basti considerare che il testo e la struttura musicale emanano messaggi non concordanti o addirittura – ironicamente – contraddittori.

Un rapido sguardo agli elementi musicali del brano originale, e che ritornano nelle *cover*, può essere sicuramente utile. Un aspetto che emerge sin dal primo ascolto è il contrasto fra la strofa e il ritornello. Quest'ultimo svolge un ruolo dominante occupando una parte consistente della composizione: la sezione definita come C – nella tavola descrittiva che riporta il testo originale – è in realtà un'inserzione di blues in otto battute che riveste la funzione di *bridge* fra due ripetizioni della parte principale del ritornello. Tuttavia, l'efficacia del brano è determinata proprio dalla distanza esistente fra le melodie più ariose – dal carattere 'napoletano' – della strofa e la rapidità della linea vocale del ritornello, scandita da una pronuncia swing piuttosto accentuata.

La presenza dei fiati (sassofono e clarinetto) è a sua volta determinante. I commenti alle melodie – in forma di *call & response* – sono strutturati in modo da riprendere la melodia dell'introduzione nel corso della strofa, e in modo da creare un controcanto che evidenzia la componente ritmica nel ritornello. L'efficacia di questi interventi è tale da legarsi indissolubilmente al testo: i versi del ritornello (B) e i commenti dei fiati costituiscono una micro-struttura unitaria. Insieme, determinano un *hook* particolarmente efficace.

L'elemento strumentale, del resto, riveste una certa importanza nel brano. La terza ripetizione della struttura del ritornello (B-C-B1) costituisce una sezione strumentale in cui Carosone rilegge le sezioni C-B1 in chiave ragtime. Nella versione filmica del 1958, come si vedrà più avanti, la sezione strumentale è ancora più ampia.

Tali attributi musicali, insieme al carattere ripetitivo della melodia centrale (quella del ritornello) determinano una struttura facilmente utilizzabile in fase di *cover*. Una prima considerazione ad esempio può essere la facilità con cui interpreti di *cover* hanno inserito citazioni provenienti da altri brani: dall'inno americano¹² a “Bella Ciao”; da “In the Mood” a temi di colonne sonore. A questo bisognerebbe aggiungere che spesso gli interpreti hanno modificato la struttura del brano – partendo, ad esempio, direttamente dal ritornello – senza per questo minarne la riconoscibilità. È come se la struttura creata da Carosone funzionasse da ‘standard jazz’ della *popular music*:¹³ come una struttura elastica, che si può ingrandire al fine di incorporare elementi nuovi oppure rimpicciolire in modo da escludere elementi preesistenti, pur conservando la riconoscibilità in fase di rielaborazione.

Considerando la dimensione testuale, si nota che gli evidenti influssi musicali degli Stati Uniti vengono (ironicamente) contestati dalle parole scritte da Nisa con il loro chiaro ammonimento di non adattarsi troppo facilmente alle mode statunitensi. Il narratore implicito del testo – che, adattando un felice termine francese lanciato da Stéphane Hirschi, si potrebbe denominare come *cantore*¹⁴ – si rivolge con ironia a un “napulitan” che apostrofa alla seconda persona confrontandolo con il rimprovero implicito di assumere comportamenti ‘americaneggianti’ appunto per “fa’ ll’americano”. Secondo il *cantore* si tratta però di un’impresa vana perché l’apostrofato è “nato in Italy” e rimarrà sempre “napulitan”, il che implica tra l’altro, come vedremo più avanti, alcune assegnazioni stereotipate di ‘napoletanità’.

Nella tabella seguente che riproduce il testo della canzone secondo la sua prima versione registrata (1956),¹⁵ i detti ‘modi americaneggianti’ sono resi identificabili tramite la numerazione dei singoli versi sia delle due brevi strofe (S1-S8), sia del lungo ritornello (R1-R13) a cui si aggiunge un ulteriore verso (R14) nell’*outro* del brano.

Intro			
A	S1	<i>Strofa 1:</i> Puorte ‘e cazune cu nu stemma arreto	Porti i pantaloni con uno stemma dietro.
	S2	na cuppulella cu ‘a visiera aizata	Un cappellino con la visiera alzata.
	S3	passa scampanianno pe’ Tuleto	Passi facendo rumore in via Toledo,
	S4	comm’a nu guappo, pe’ te fa’ guarda’	come un guappo, per farti guardare.

B	R1	<i>Ritornello:</i> Tu vuò fa' ll'americano mericano, mericano	Tu vuoi far l'americano americano, americano.
	R2	sient'a mme chi t' 'o ffa fa'?	Ascoltami, chi te lo fa fare?
	R3	Tu vuoi vivere alla moda,	Tu vuoi vivere alla moda,
	R4	ma se bevi "whisky and soda"	ma se bevi "whisky and soda",
	R5	po' te siente 'e disturba'!	poi ti senti male!
C	R6	Tu abball' o' rocchenroll,	Tu balli il "Rock and Roll",
	R7	tu giochi a beseboll,	Tu giochi a "Baseball",
	R8	ma e sorde p' è Ccamel	ma i soldi per le Camel,
	R9	chi te li dà? La borsetta di mamma.	chi te li dà? La borsetta di mamma.
B1	R1	Tu vuò fa' ll'americano mericano, mericano	Tu vuoi far l'americano americano, americano,
	R10	ma si' nato in Italy!	ma sei nato in Italy.
	R11	sient' a mme: nun ce sta niente 'a fa'	Ascoltami, non c'è niente da fare.
	R12	ok, napulitan!	Okay, Napolitan.
	R13	tu vuò fa' ll'american (<i>rip x 2</i>)	Tu vuoi far l'americano. (<i>rip x 2</i>)
A		<i>Strofa 2:</i>	
	S5	Comme te po' capi' chi te vo' bbene	Come ti può capire chi ti vuole bene,
	S6	si tu lle parle miezo americano?	se tu le parli mezzo americano.
	S7	Quanno se fa ll'ammore sott' 'a luna	Quando si sta insieme sotto alla luna,
	S8	comme te vene 'ncapa 'e di' "I love you"?	come ti viene in mente di dire: "I love you"?
B-C-B1	R1- R13	<i>Ritornello:</i> [...]	
B-C-B1		<i>Ritornello (strumentale)</i>	
B1	R1+ 10-13	<i>Ritornello (sezione finale)</i> [...]	
Coda (outro)	R14	Whisky and soda and rocchenroll (<i>rip x 3</i>)	Whisky and soda and rock'n'roll (<i>rip x 3</i>)

I 'modi americaneggianti' menzionati nella canzone sono i seguenti: portare i jeans (S1) e un berretto da *baseball* (S2), bere *whisky and soda* (R4), ballare il *rock'n'roll* (R6), giocare a *baseball* (R8), fumare le sigarette Camel (R8), dire alla fidanzata 'I love you' invece di 'ti amo' (S5-8). A questi comportamenti che corrispondono a una 'americanità' stereotipata, si intrecciano alcuni altri modi di agire o reagire che appaiono invece emersi da una 'napoletanità', altrettanto stereotipata ma stavolta 'in negativo', cioè: farsi notare per la strada facendo chiasso e mostrandosi da 'guappo' (S3-4), rubare i soldi per le sigarette dalla borsetta della madre (R9), sentirsi male per il troppo consumo di alcool (R5). Il punto di vista in tutt'e due i casi rimane quello del *cantore*, egli stesso napoletano e rappresentante di una "voce del popolo" (Giannelli 2008, 86) molto frequente nelle canzoni di Carosone, il cui compito è richiamare il protagonista della canzone – con ironia – al buon senso e alla saggezza (oltre a Giannelli cf. anche Plastino 2007, 439). Il fatto che, a livello del testo, i 'modi americani' vengano dunque concepiti come chiaramente distinti da quelli 'napoletani', ha portato la critica a parlare di rapporti di 'interculturalità' (Fuchs 2019).

Dando un'occhiata sintetica alle *cover* del brano, si nota in effetti che una delle piste tematiche che vi vengono principalmente riprodotte è proprio il gioco ironico con gli stereotipi nazionali o culturali, riferiti sia a una presunta 'americanità' che entra in conflitto con l'italianità o la 'napoletanità' (due categorie tra cui c'è spesso "equivalenza" nel contesto americano, cf. Prato 2014, 59), sia ad altri ambiti nazionali o culturali (francesi, latinoamericani, ecc.). Il ricorso a tali stereotipi, in effetti, può essere definito come procedimento diffusissimo in tutte le sfere della *popular culture*, anche o soprattutto nel film. In un apposito studio proposto da Jörg Schweinitz si spiega questo elemento con il carattere di 'automatizzazione' degli stereotipi il cui effetto primario deriva dal piacere della ripetizione e dalla conferma del punto di vista abituale, per cui gli stereotipi offrono un 'auto-rassicurazione' ("Selbstvergewisserung") invece di irritazione o straniamento.¹⁶ Nell'attrazione che "Tu vuoi fa' l'americano" possiede rispetto alla produzione di *cover*, è sicuro che questo ricorso agli stereotipi per evocare un confronto tra due culture, riallacciandosi alla tematica identitaria condotta in tal senso (anche se con spirito ironico) nel brano originale, ne rappresenta la 'pista tematica' più efficace dal punto di vista testuale.

Infine, non si deve trascurare neanche la terza dimensione del brano che offre caratteristiche da riprendere o imitare, cioè quella della rappresentazione mimetica ovvero della *performance*. La *performance* del nostro brano diventata senz'altro più celebre è l'esibizione del Sestetto Carosone inserita in un film del 1958, *Totò, Peppino e le fanatiche*, tuttora reperibile come video-clip su YouTube¹⁷ e quindi sicuramente nota a chi si è ispirato, senza altri intermediari, al brano carosoniano. In quanto unica esibizione 'dal vivo' facilmente accessibile di "Tu vuoi fa' l'americano", la clip rappresenta una testimonianza significativa delle considerevoli doti teatrali di Carosone e dei suoi musicisti.¹⁸ Nel caso specifico, l'ironia che sottende tutto il brano viene consolidata notevolmente da alcune caratteristiche immortalate dalla detta esibizione, specie dalla gestualità molto 'napoletana' con la quale Carosone, oltre al suo notorio sorriso tra accattivante e beffardo, accompagna tutta una serie di versi (S2, S3, S4, R1, R2, R5, R9, R10, R11), caratteristica che dà luogo a tentativi di imitazione nei video di

non poche *cover*. Nel clip carosoniano, essa fa nascere un ulteriore effetto di contrasto, visto che la detta gestualità “stona fino ad un certo punto con il *look* perfettamente da formazione swing statunitense di tutto il Sestetto” (Fuchs 2019, 7). Va infine considerato il tipo di interpretazione vocale – spensierata e ironica – di Carosone: la vocalità è un elemento che si pone a metà strada fra la componente musicale e quella legata al testo. La scelta, nell’ambito delle *cover* di “Tu vuò fa’ l’americano”, di confermare o meno questo tipo di interpretazione del testo è un ulteriore elemento su cui ci si può concentrare per comprendere il tipo di rilettura offerta in ciascuno dei casi presi in considerazione.

Considerazioni sulla dimensione testuale delle *cover*

Cover imitative e riduttive

È da notare sin da principio che una gran parte delle versioni da noi riunite, più della metà,¹⁹ sono imitative a livello delle parole, anche gran parte di quelle che musicalmente eseguono una trasposizione in un altro genere e rappresentano quindi delle *cover* stilistiche secondo la terminologia adottata. Definiamo come *cover* imitative a livello del testo le versioni che riproducono il testo originale del brano, salvo delle modificazioni non rilevanti che riguardano p.es. singole parole. A seconda delle esecuzioni cangianti ne risultano tuttavia delle ripercussioni (forse non sempre volute) sul significato dell’intero brano, dovute in primo luogo al fatto che nella bocca di parecchi interpreti, specie non italiani, il dialetto napoletano risulti straniato o a volte addirittura difettoso. Ciò si nota, per fare solo pochi esempi, nella versione della cantante Vega con il suo marcato accento spagnolo o in quella di Hetty & The Jazzato Band, altra *cover* imitativa interpretata da una donna, stavolta con accento britannico. L’esempio forse più lampante è quello dei Lucky Duckies, in cui il forte accento statunitense del cantante provoca quasi un capovolgimento del significato originale: il testo, non sempre del tutto comprensibile, sembra ridotto a decoro esotico o rimando intertestuale, per cui invece del “napulitan” che vuole imitare gli americani entra in primo piano un cantante americano che fa finta di essere napoletano.

Un caso a parte è rappresentato dalle versioni *dance* elettroniche di Yolanda Be Cool e Marco Calliari, tutt’e due divulgate con il titolo “We No Speak Americano”. Esse ricorrono, sì, al testo originale napoletano, ma tagliandolo e restringendolo considerevolmente, cioè facendone delle *cover* riduttive da questo punto di vista. La mutilazione del testo appare come conseguenza logica dell’aspirazione principale di questi brani di sottomettere tutto al servizio di ritmiche techno ballabili, tendenza che si manifesta soprattutto nell’eliminazione quasi completa del lungo ritornello di cui non rimane che uno storpiato “pa pa americano” (o “papar americano”) ripetuto all’inizio di ogni sequenza B (e derivato molto probabilmente dalle versioni spagnole di Don Omar e Pitbull, discusse più avanti). Invece sono incluse le strofe, eseguite anche in un napoletano convincente: nel brano di Marco Calliari ricorrono le sezioni A, con l’inclusione del testo sia della prima che della seconda strofa, mentre la

versione di Yolanda Be Cool si limita a inserire, all'inizio del brano, la seconda strofa del testo di Nisa.

Cover elaborate intralinguistiche

Tra le *cover* italofone del brano carosoniano si possono rilevare due casi che, per ragioni comunque molto diverse, possono essere definiti come 'riletture elaborate' nel senso della nostra classificazione. Il primo caso, che comporta dei cambiamenti testuali radicali e rappresenta il modello esemplare di una parodia, è "Tu vuò fa' o' Talebano" di Gino il Pollo; il secondo, molto vicino all'originale ma con l'inserzione di un'aggiunta, è "Tu vuò fa' l'americano" di Rocco Hunt. Il giovane rapper campano, per cominciare con la sua versione, mantiene invariato il testo di Nisa, con le due strofe e i ritornelli; vi inserisce però, prima della seconda strofa – cioè proprio in mezzo alla canzone – una strofa supplementare, solo parzialmente in dialetto, che comporta un esplicito riferimento all'emigrazione italiana nel mondo.

Tu vuò fa' l'americano, i collanoni d'oro
Non mi appartengono perché non sono come loro
Non parlare delle cose che non sai
Tu vuò fa' l'americano, mi dispiace, nun c'a fai
Quanti figli di 'sta terra che sono emigrati
E che sognano un'Italia lontana dai guai
Per me è come se non ci avessero mai lasciati
Perché un terrone sicuro non muore mai.

Il messaggio della strofa, comunque, non risulta del tutto chiaro, anche perché, diversamente dalla canzone originale, si fa sentire in essa un 'io' che si distanzia sia dal 'tu' apostrofato quale imitatore dei modi americani ("Non parlare delle cose che non sai" e "Tu vuò fa' l'americano, mi dispiace, nun c'a fai"), sia da un gruppo di persone indicate con 'loro'. Non è dato sapere però chi siano 'loro', a parte il fatto che, diversamente dell'io, vengono bollati come portatori di "collanoni d'oro". Non sembrano pertanto identificarsi con i "figli di 'sta terra che sono emigrati" con i quali l'io esprime invece empatia e solidarietà. Non è esagerato dire che la strofa stona con il testo di Nisa proprio rispetto al suo spirito, dato che le parole ironicamente critiche della versione di Carosone/Nisa sono intercalate da un passaggio in cui si attinge a un registro fondamentalmente diverso, pur sempre appartenente alla tradizione napoletana, cioè quello patetico, molto diffuso in particolare nelle canzoni sull'emigrazione (cf. Prato 2014, 62-63).

Una parodia a tutti gli effetti è riscontrabile invece nell'adattamento chiaramente satirico delle parole originali di Nisa al contesto della guerra in Afghanistan e della minaccia terroristica di Osama Bin Laden. Si tratta di un brano creato da Andrea Zingoni, nelle vesti del suo personaggio comico Gino il Pollo, nell'ottobre del 2001, a seguito degli attentati dell'11

settembre. Se mettiamo da parte la discussione sul carattere irrispettoso e prettamente beffardo di questo cartoon diffuso su internet (come tutte le creazioni di Zingoni), “Tu vuò fa’ o’ Talebano” va definito come parodia molto sofisticata, per il fatto che quasi tutti i versi del testo originale trovano una corrispondenza nei versi della *cover*, adattati volta per volta all’universo (banalizzato e ridicolizzato) dei talebani. Basta consultare il confronto della prima strofa e del ritornello nell’originale e nel cartoon di Zingoni (nel quale tra l’altro il secondo ritornello propone alcuni versi modificati rispetto al primo) per dimostrare questo aspetto:

Strofa 1:

Puorte ‘e cazune cu nu stemma arreto
na cuppulella cu ‘a visiera aizata
passa scampanianno pe’ Tuleto
comm’a nu guappo, pe’ te fa’ guarda’

Tienni la barba longa chiù di un metro
‘nu turbantiello e ‘na casacca usata
passi spiritato su Al Jazeera
come ‘nu uappo pe’ te fa’ guardà

Ritornello:

Tu vuo’ fa’ ll’americano
mericano, mericano
sient’a mme chi t’ ‘o ffa fa’?
Tu vuoi vivere alla moda,
ma se bevi “whisky and soda”
po’ te siente ‘e disturba’!
Tu abball’ o’ rocchenroll,
tu giochi a beseboll,
ma e solde p’ è Ccamel
chi te li dà la borsetta di mamma?
Tu vuo’ fa’ ll’americano
mericano, mericano
ma si’ nato in Italy!
sient’a mme: nun ce sta niente ‘a fa’
ok, napulitan!
tu vuo’ fa’ ll’american (*rip x 2*)

Ritornello:

Tu vuò fa’ o’ Talebano
Talebano Talebano
siente a me chi to fa fa’
hai i precetti del corano
ma poi schianti l’aereoplano
tutto il monno uò disfa’
Tu skif’ o’ rock’n roll
tu skif’ u’ baseball
ma i soldi pà Jihad
chi te li dà ou petrolio di papà
Tu vuò fa’ o’ Talebano
Talebano Talebano
ma si’ nato in Arabia
siente a me nun ce sta niente a fa’
capisc’ Osamà,
tu vuò fa’ o’ Talebà,
Bin Laden o’ Talebà

Malgrado la trasposizione tematica in un ambiente del tutto diverso e distante da quello napoletano, il testo di Zingoni presenta un grado altissimo di rapporti intertestuali con l’originale, la cui analisi sarebbe interessante e fertile da un punto di vista letterario, ma eccederebbe chiaramente il quadro del presente saggio. Ci limitiamo a constatare che il cartoon di Zingoni, diversamente dalle *cover versions* discusse finora, presuppone un pubblico italofono a conoscenza della canzone carosoniana per poter essere pienamente inteso e apprezzato.

Cover elaborate interlinguistiche: francesi, inglesi, spagnole

La primissima versione *cover* del nostro brano, uscita nel 1957 e quindi già nell'anno successivo all'originale, è quella francese di Boris Vian alias Fredo Minablo, "Tout fonctionne à l'italiano", che possiamo classificare come una tipica parodia. Il testo usato da Vian si stacca completamente dall'originale; ciò che ne rimane è unicamente il gioco con gli stereotipi, applicato da Vian al confronto tra l'ambiente francese e quello italiano concepito esplicitamente da un punto di vista turistico. In particolare, la sua versione parla della 'contaminazione italiana' dell'intera vita dopo il ritorno dei turisti francesi dalle vacanze passate nel Bel Paese, di modo che, tra le altre cose, "à Paris passe le Po" e "la chanson devient bel canto". Il testo è parodico con un forte *penchant* demenziale ovvero burlesco, come direbbe Julien (1995), sia per gli aspetti 'italianeggianti' elencati da Vian che sono del tutto eterogenei o volutamente contrastanti, sia per il miscuglio linguistico usato in cui delle parole italiane (non sempre corrette) sono intercalate a quelle francesi. A mo' di illustrazione basti riportare l'estratto seguente:

Tout fonctionne à l'italiano, l'italiano, l'italiano
 À Paris passe le Po
 Cette mode qui va sano qui va sano, qui va sano
 Dure depuis lontano
 Venise et Stromboli,
 Florence et Napoli
 Souvenirs qui nous lient
 C'est du délire
 Et la France est en folie
 Tout fonctionne à l'italiano, l'italiano, l'italiano
 Le cantique ou la gogo
 Signorina, per favor
 Chantons ensemble encore, encore
 l'Italie c'est notre amor (*rip x 2*)

L'unico rimando esplicito al testo originale è "le whisky", il quale però, come raccomanda il *cantore*, dev'essere sostituito dal Campari per rimanere fedele allo spirito italiano. Un rimando intertestuale all'originale è contenuto inoltre nella citazione del nome di Carosone alla fine della canzone, anche se non si capisce il senso del "quart de brie" che viene combinato con essa come seconda parte del verso. Un rimando alla napoletanità è inoltre contenuto in "Sofia la Napolitana [sic]", espressione che fa pensare per forza a Sophia Loren, altra interprete di una *cover* carosoniana. Dato che tale *cover* è del 1960, e quindi posteriore alla versione di Vian, è escluso che l'accento si riferisca a questo preciso aspetto; esso funziona comunque molto bene come semplice evocazione della Loren in quanto 'tipica' donna napoletana.

Tra le *cover* inglesi del brano, la prima in termini cronologici è in effetti “You Wanna Be Americano” resa celebre da Sophia Loren la quale, in un episodio del film *It started in Naples* (1960), canta e balla in un *nightclub* napoletano. Tale versione è costituita in gran parte da parole inglesi che rappresentano una traduzione piuttosto fedele del testo originale, ridotto però al solo ritornello, senza strofe. È vero che esistono delle varianti di significato in alcuni versi, ma tali modificazioni sembrano risultare più che altro dalla necessità di rima, almeno in “All you do is sing off key”, una variazione degli effetti nefasti del whisky descritti in R5 (“po’ te siente ‘e disturba”), e in modo ancora più vistoso nei versi che sostituiscono i commenti originali circa le Camel, per cui invece di R8-9 (“ma e solde p’ è Ccamel / chi te li dà la borsetta di mamma?”) si ha “those cigarettes you smoke / leave your mama broke / they should only make you choke”. A una modificazione di significato voluta, che comunque non si allontana molto dal messaggio generale del brano, sembra corrispondere la scelta di sostituire R11 (“sient’ a mme: nun ce sta niente ‘a fa”) da “Don’t you know it’s not New York City”, nominando quindi una città che funge da vera e propria sineddoche di un’americanità stereotipata ed evocando maggiormente in tal modo l’ambiente culturale contraffatto.

Tra le *cover* da noi individuate, una sola riprende la traduzione inglese offerta da questa versione del 1960, ed è quella proposta 39 anni più tardi da The Ray Gelato Giants, in una versione più blues (variante stilistica facilitata dall’agilità della struttura del brano della Loren). Come unica variazione, nella seconda parte della *cover* viene eseguito il ritornello complessivo dell’originale e non solo una parte. Più interessanti dal punto di vista di una ricezione attiva e produttiva della canzone carosoniana sono gli adattamenti inglesi del testo (non possiamo più parlare di traduzioni, in effetti) che ricorrono in una serie di *cover* uscite dal Duemila in poi. Esattamente dell’anno 2000 è l’adattamento inglese di Brian Setzer, dal titolo “Americano”,²⁰ a cui possiamo attribuire una certa importanza nella misura in cui le sue parole sono state riprese, letteralmente, anche nelle versioni dei Four Vegas, di Patrizio Buanne, di Cheyenne Jackson, di Joe Spinaci & The Brookolino Orchestra nonché di Sugarpie and the Candyman (nelle ultime due sostituendo alla seconda strofa inglese quella dell’originale). L’aspetto interessante di questa versione testuale sta proprio nel suo allontanamento radicale dall’originale: la sostituzione non agisce solo sul piano testuale, ma introduce persino una narrazione (ironica) del tutto diversa – facendone, quindi, una tipica parodia. Il protagonista, denominato “americano”, è qui un personaggio che in tutta evidenza vive da molti anni negli Stati Uniti, definiti come “the land where anything can happen”, e che condivide con tanti altri immigrati il ‘sogno americano’ evocato tramite tutta una serie di *clichés* quali “cruisin’ streets for gold”, “dressed in designer clothes”, “driv[ing] a Cadillac” o “chasing showgirls”. Tra le cose ambite dal protagonista si trovano anche due dei pochi rimandi al testo originale, cioè “smokin’ Camels” e “whiskey and soda” (si possono altresì rintracciare altri rimandi nei versi “He likes to rock and roll / He’s playing baseball”). Un ulteriore stereotipo, molto efficace e suggestivo perché comporta accenni alla canzone di Marilyn Monroe “Diamonds Are a Girl’s Best Friends”, viene espresso nei versi “Gotta buy a diamond ring / ‘cause that’s his baby’s favourite thing”.

Nell'attesa che questi sogni marcatamente materialistici si realizzino, il nostro "americano", come si apprende sin dai primi versi, imita con mezzi un po' grossolani l'*American way of life*, guidando una jeep senza essere nell'*Army* e vestendosi "like a rootin' tootin' Texas cowboy" senza saper andare a cavallo. L'ironia abbastanza vistosa di questi versi è presente, anche se a volte in maniera più velata, nell'intera canzone e di conseguenza caratterizza anche il *cantore* del brano, esattamente come avviene nella versione carosoniana. In questo brano, tuttavia, il *cantore* si fa portavoce non del popolo napoletano, ma di quello americano, e si rivolge al protagonista per la maggior parte nella terza persona – solo in pochi versi usa anche la seconda (senza che si capisca il motivo di tale alternanza). Quel parlare in terza persona del protagonista immigrato comporta già di per sé un atteggiamento di superiorità (molto meno presente nel testo di Nisa), potenziato dalla secca constatazione "Now he's never goin' back" che ricorre due volte nell'ultimo terzo del testo, e ancora di più da versi come "He's in the land where anything can happen / Reach for the stars grab that golden ring / Just remember he's Americano / Well, watch it, pal, 'cause he'll take everything". Con questa allusione allo stereotipo dell'italiano 'ladro' ci si riallaccia, certo, fino a un certo punto al protagonista del brano originale che ruba i soldi per le Camel dal portafoglio della madre, ma ampliando la portata dell'azione che da piccolo imbroglio in famiglia diventa praticamente un crimine, o addirittura un attacco alla società 'ospitante'.

Un'ulteriore variazione intorno all'*American Way of Live*, in cui la parodia diventa vera e propria satira, è inclusa nella *cover* inglese del cantante tedesco Lou Bega²¹, dal titolo "You Wanna Be Americano" (2005). Sembra quasi aver di fronte una narrazione musicale costruita in risposta alla versione di Setzer, con un protagonista ormai conscio di sé che parla in prima persona (tranne in una parte del ritornello) e che racconta la sua ascesa sociale corrispondente al cliché forse più noto di tutti, contenuto nella formula "from dishwasher to millionaire":

[...]
 I started washing dishes
 Now I'm flipping blue chips
 I only eat delicious
 Always kissing two lips
 A true VIP
 Tell me what's your price
 You wanna sue me?
 I will sue you twice!
 You can be a movie star in a Cadillac
 Who shot the rocket to the moon and back?
 Where do you get from the bottom to the top?
 And where do you shop nonstop?
 You wanna be Americano

Americano, Americano
In Paris or Napoli
You wanna be Americano
Americano, Americano
In Japan or Italy
[...]

In effetti è nelle due strofe del brano (di cui abbiamo riprodotto qui la prima, seguita da una parte del ritornello) che viene narrata, in prima persona, la storia di successo del protagonista 'italo-americano', misurata sulla ricchezza e il prestigio raggiunti. È interessante ricordare che musicalmente si nota in queste strofe un cambiamento abbastanza marcato, visto che sono eseguite in forma di rap. Il ritornello, che resta invece nella scia dello stile del brano originale, resta più fedele a quest'ultimo anche nelle parole, ampliando però il "far l'Americano" a una dimensione internazionale ("in Paris or Napoli / [...] in Japan or Italy") o quasi universale: voler essere "Americano" significa ormai voler far parte del ceto sociale più ricco ("I like to be on top", come dice l'ultimo verso del ritornello) e abbandonarsi a un materialismo sfrenato. Che tutto questo sia effettivamente da intendersi come satira dell'*American way of life*, non lo segnala solo la maniera esageratamente diretta, anzi sfrontata, in cui sono formulate queste constatazioni, ma anche il video con le sue immagini stridenti e i gesti beffardi dei protagonisti.²²

Ciò che viene meno del tutto in queste due versioni inglesi del testo, è la 'napoletanità' del protagonista carosoniano – e in fondo, nella *cover* di Lou Bega, anche l'italianità *tout court*, visto che non vi si trova nemmeno uno degli stereotipi, positivi o negativi, che possano rimandare a questa. L'"Americano" di Bega non rappresenta altro, in fin dei conti, che il prototipo dell'immigrante 'arrivato' nella *high society* della sua nuova patria.

Un ulteriore allontanamento dalla costellazione tematica originaria si avverte nelle due *cover* parodiche con testo spagnolo, "We no Speak Americano" di Don Omar e "Bon bon" di Pitbull. Ciò che subentra in tutt'e due al concetto di 'napoletanità' ossia 'italianità' è l'affermazione del carattere 'latino-americano' del protagonista; rimane uguale invece il ricorso molto pronunciato a degli stereotipi culturali o addirittura etnici nonché, nel caso di Don Omar, all'"americanità" come termine di paragone. Il tema centrale intanto si sposta in tutt'e due i brani ai rapporti amorosi o erotici del protagonista, il quale in questi testi funge anche da *cantore* in prima persona.

Nel brano di Don Omar, il protagonista che si dichiara esplicitamente come "latino-americano" racconta nella prima strofa di aver conosciuto "en suelo americano" una bella ragazza bionda alla quale avrebbe voluto dichiarare il suo amore, ma, come rivela il ritornello, viene ostacolato in ciò dal fatto di non saper parlare 'americano' – affermazione da cui deriva anche il titolo "We no Speak Americano". Tale affermazione contiene nel ritornello un che di profondo per via del termine 'panamericano', con cui nella letteratura e poesia dagli anni Novanta in poi si iniziò a mettere in dubbio e a contestare la riduzione dell'"americanità" al contesto statunitense o nordamericano e alla lingua inglese.

Porque, yo soy
 Soy Latino americano
 No hablo americano
 Sorry baby we no speak americano
 (Excuse Me)
 The Latino americano
 Pa pa pa panamericano
 Pa panamericano

In una prospettiva ‘panamericana’, la constatazione “no hablo americano” potrebbe quindi essere intesa, non come ammissione di un difetto, ma come rifiuto intenzionale e programmatico, di cui si troverebbe la conferma proprio nel verso (riottoso, in questa lettura) “Sorry baby we no speak americano”. Questa connotazione, se c’è, non viene però perseguita nelle strofe del brano nelle quali si mette invece in primo piano il discorso notevolmente sciovinistico che l’“io” rivolge alla “rubia bella”, descritta (con espressioni non sempre coerenti) come una “Barbie” la cui artificialità dalle sembianze di plastica può essere portata allo scioglimento solo dal fuoco del protagonista – e dal consumo di varie birre, importante per l’ambiente di festa che il brano, anche o soprattutto tramite la musica, intende evocare.

La versione di Pitbull, dichiarandosi esplicitamente come *remix* del brano di Don Omar, non fa che rafforzare sia l’ambiente di *dance party*, sia i cliché, in parte piuttosto volgari, del latino-americano ipermaschile che cerca di conquistare con il suo fascino una bella ragazza, chiamata “mami” con un’espressione ispano-americana diffusa. Anche in questo caso la scena del ‘rimorchio’ si trova sul ‘suolo americano’ dove il protagonista, come si apprende nella seconda strofa, è arrivato da Cuba sei mesi prima. La competenza della lingua, comunque, non sembra essere un problema in questo caso, e viene abbandonato anche l’accento ‘panamericano’, visto che il verso ritmico “Pa pa panamericano” di Don Omar si trasforma, nella bocca di Pitbull, in una storpiatura priva di senso (o così sembrerebbe), “papar americano”. È un particolare interessante che proprio essa sia diventata la base musicale e testuale principale per la rilettura in chiave ballabile nelle versioni di Yolanda Be Cool e Marco Calliari.

Considerazioni sulla dimensione musicale delle *cover*

Cover *imitative*

Dal punto di vista musicale, la maggior parte delle *cover* qui affrontate possono essere considerate come *cover* stilistiche. Sebbene alcune di queste, dal punto di vista testuale, siano state identificate come imitative, l’apparato musicale sembra rispondere a una funzione diversa. Se proviamo a incrociare questo dato con una considerazione diacronica, si può far emergere già un aspetto interessante relativo al ruolo di “Tu vuò fa’ l’americano” nel panorama della *popular music* e nello specifico del contesto delle *cover*. Le prime tre *cover* del brano in effetti

sono coeve, distanti pochi anni dall'originale. In particolare, nel 1957 sono state pubblicate le *cover* di Aurelio Fierro e Boris Vian e nel 1960 è apparsa per la prima volta, all'interno di un film, la *cover* di Sophia Loren. Queste riletture sono tutte definibili come imitative, musicalmente. Vi sono delle differenze fra l'originale e questi riadattamenti, ma esse rientrano più che altro in specifiche scelte di arrangiamento, come per esempio l'assenza di pianoforte nel brano di Vian e l'aggiunta di una marimba in quello di Fierro, o in variazioni della struttura – è il caso del brano della Loren, che parte direttamente dal ritornello senza passare dalla strofa. Ma in generale, la cifra stilistica dell'originale sembra essere confermata. Anche l'adattamento di Nino D'Angelo, datato 1988, sembra rispondere a un'esigenza imitativa: la strumentazione utilizzata in questa versione presenta un'abbondanza di batterie elettroniche e di tastiere, coerentemente con il gusto del tempo, ma non trasforma la sostanza musicale del brano, anzi tende a confermarla.

Possono anche essere considerate imitative le *cover* in cui a cambiare è solo l'interpretazione del testo. È il caso del brano di Vega, dove l'interpretazione vocale con timbro profondo della cantante contribuisce a tratteggiare una cornice più malinconica per un testo che – come si è visto in precedenza – approccia con ironia il tema delle identità culturali e degli stereotipi. Un altro esempio che segue un percorso in qualche modo simile è la riletture belga di Buscemi/Granata, in cui i caratteri napoletani del brano emergono in una chiave nostalgica grazie all'intervento del fisarmonicista e cantante Rocco Granata, figlio di immigrati italiani in Belgio.

Diverso è invece il caso delle *cover* che giungono a noi in periodi più recenti. La maggior parte delle riletture individuate, infatti, si situano in un periodo storico che va dalla seconda metà degli anni Novanta al 2017. A questo punto, il brano carosoniano è già diventato un classico, per cui è assunto al livello di 'standard' (nell'accezione utilizzata in precedenza e desunta dal mondo del jazz) che può essere reinterpretato e riadattato in contesti diversi e con finalità molteplici. Per tale ragione, la *cover* stilistica diventa la soluzione più efficace per attribuire nuovi significati e nuove vesti musicali al brano originale.

Cover stilistiche

Per considerare le *cover* stilistiche del brano, si potrebbe partire dalle versioni in qualche modo più vicine, perché ascrivibili a sottogeneri del jazz. Se l'originale di "Tu vuò fa' l'americano" era costruito come un brano swing per piccolo ensemble nella tradizione degli anni Quaranta-Cinquanta, la riletture di Hetty & the Jazzato Band si presenta invece come un brano di jazz moderno, con l'aggiunta di un clarinetto che trasforma gli interventi dei fiati in un linguaggio klezmer. Il video patinato, parte integrante della *performance*, così come il generale inquadramento dello stile, sembrerebbero puntare a un nuovo pubblico, che guarda al jazz come repertorio da ballo in contesti sociali ad hoc. Quello ricostruito dalla riletture stilistica delle Puppini Sisters è invece un contesto concertistico, in cui maggiore attenzione è posta nel virtuosismo delle vocalist. Nelle *cover* stilistiche che condividono il linguaggio jazz con l'originale si può notare in diverse occasioni (sebbene non in tutte) l'utilizzo di una

sezione nella struttura che non appare nell'originale di Carosone. Si tratta di una sezione che segue il primo ritornello (B-C-B1). Laddove ci sarebbe stata la seconda strofa viene inserita una sezione (D) di blues in dodici battute, replicabile più volte a seconda delle esigenze. Presente già nella versione dal vivo che Carosone e la sua band eseguono nel film *Totò, Peppino e le fanatiche*, si tratta di una sezione che, come appare ovvio, è funzionale a un'elaborazione strumentale (estemporanea o meno). Appare particolarmente opportuna, quindi, laddove è l'ensemble strumentale e non il singolo cantante/interprete a rielaborare il pezzo originale. Fra le *cover* stilistiche si possono annoverare, inoltre, le rivisitazioni in chiave jazz *manouche* di ensemble come Trio Manouche e The Gipsy Queens.

Un'altra variazione di carattere stilistico la si può notare nella versione di Aylin Prandi, come in altre precedenti o successive. La si può considerare un'accortezza ritmica, in fondo anche minima dal punto di vista esecutivo, ma che trasforma il carattere complessivo del brano. Nella versione di Prandi, la prima e la seconda strofa (sezione A) vengono eseguite senza una precisa scansione ritmica, in rubato. Il risultato è che i versi S1-S4 e S5-S8 sono eseguiti in una formula a tempo dilatato che funge da introduzione all'avvio del ritornello, la cui componente ritmica non è soltanto chiaramente pronunciata ma riveste un ruolo determinante nell'esecuzione. Il contrasto fra le due parti del brano (quella priva di scansione ritmica e quella con una precisa scansione) è tanto più efficace quanto più la sezione A riesce a incrementare un senso di tensione lirica in grado di sfociare nella sezione ballabile del ritornello (B-C-B1). L'effetto, piuttosto ingenuo nella sua semplicità, trova sicuramente la sua massima realizzazione dal vivo, dove la componente ritmico-corporea ha modo di prevalere sulle altre, ma ha anche un sicuro effetto di straniamento per chi conosce il testo della canzone e la versione originale, dal momento che è difficile trovare corrispondenza fra il testo del brano e questa scelta esecutiva: non esiste, infatti, questa tensione emotiva nei versi delle strofe. Lo si può in effetti considerare un accorgimento puramente performativo, finalizzato al semplice ma immediato effetto di smuovere il grande pubblico di un concerto.

La componente ritmico-corporea è sicuramente molto presente anche in altre due tipologie di *cover* stilistiche di "Tu vuoi fa' l'americano". È interessante qui parlare di 'tipologie di *cover* stilistiche', perché rappresentano due ampi filoni, come due sottogeneri nell'ambito specifico delle *cover* carosoniane.

La prima tipologia si muove a partire dalla rilettura della Brian Setzer Orchestra. Sebbene si tratti di una *cover* elaborata dal punto di vista testuale, la struttura musicale si limita a ricalcare l'originale in maniera abbastanza puntuale, con la differenza – tuttavia – di essere eseguita in una chiave più rock, con una prominente scansione boogie woogie. L'effetto complessivo risulta interessante perché parte dell'efficacia dell'impalcatura creata da Carosone era determinata dalla giustapposizione fra l'andamento swing e la caratterizzazione del "wanna-be-americano" come uno che "balla il rock'n'roll". Qui invece il rock'n'roll assume il ruolo del protagonista, dominatore incontrastato di una rappresentazione musicale che caratterizza un personaggio descritto senza più alcun tipo di empatia, anzi con un certo distacco dispregiativo, come visto nel paragrafo precedente. Altre riletture, successive a quella della Brian Setzer Orchestra, ne riutilizzano il testo e la cifra stilistica, caratterizzandosi come

cover di *cover*: Sugarpie & the Candymen, Joe Spinaci & the Brookolino Orchestra, Four Vegas sono probabilmente a conoscenza dell'originale di Carosone, ma il principale riferimento musicale nell'esecuzione della loro rilettura non è l'originale bensì una *cover* stilistica.

La seconda tipologia riguarda gli arrangiamenti in chiave latina e *dance*. Il primo brano che sembra muoversi in questa direzione è la *cover* pubblicata nel 2005 da Lou Bega. Sin dal primo minuto, ci accorgiamo che l'artista trascrive il pezzo in un nuovo stile: dopo un'introduzione che cita, storpiandolo, l'inno americano, viene scandito un ritmo di rumba che introduce subito il ritornello. Tuttavia, dopo la sezione B-C, la sezione B1 è assente – ritornerà nella riproposizione successiva del ritornello – e si apre invece una sezione strofica, in cui interviene il rap del vocalist. Seguendo l'indicazione di Marconi (2006, 216) la si potrebbe definire una *cover* "rifigurante" dal momento che il brano si trasforma in qualcosa di nuovo, dal punto di vista dello stile musicale e del testo, e diventa il riferimento per brani successivi. La versione di Don Omar – con il suo focus sull'identità latino-americana e una matrice più elettronica – segue quella di Lou Bega, tanto da avere pochissimi contatti con l'originale: forse gli unici sono il campione di pianoforte che sembra appartenere all'incisione di Carosone e il campione finale (il verso R14). Quel che troviamo invece nella *cover* di Don Omar è la melodia (quasi una sirena) che accompagna il verso "pa panamericano": quella stessa melodia compare successivamente in altre *cover* come quella di Yolanda Be Cool e di Pitbull, che assumono questo segnale sonoro come elemento centrale del brano.

Cover elaborate

Sebbene questa tipologia di *cover* sembra allontanarsi significativamente dall'originale, abbiamo ritenuto opportuno considerarle come rilevanti ai fini di questo studio perché, nei casi affrontati, rimangono vivi il riferimento al concetto di identità e l'intenzione ritmica ballabile dell'originale. Segnaliamo in particolare come *cover* elaborate due versioni del brano: quella di Tonino Carotone e quella di Rocco Hunt.

Antonio de la Cuesta è un artista spagnolo cresciuto musicalmente in Italia il cui nome d'arte Tonino Carotone è un omaggio a Carosone, di cui si dichiara estimatore (cf. Carotone/Traversa 2006): quasi inevitabile, quindi, che si affacciasse al repertorio del compositore e pianista napoletano. La sua lettura di "Tu vuò fa' l'americano", pubblicata nel 2000, si mantiene vicina all'originale nella struttura, ma al contempo presenta differenze sostanziali. In primo luogo, una prima discordanza la si può individuare nella sovrapposizione di un materiale melodico articolato ed eterodosso. Carotone include spunti melodici che si connotano come pseudocitazioni (principalmente di temi di colonne sonore) che emergono in maniera marcata nel ritornello; in quest'ultimo, i commenti strumentali perdono la loro natura di controcanto (definito in precedenza come *call & response*) e assumono un ruolo diverso, attribuendo un colore più torbido all'esecuzione. Inoltre, si aggiunge l'uso di un ritmo binario piuttosto marcato nella sezione B-C-B1 e la presenza di due registri vocali distinti, che non appare nell'originale. Sembrerebbe che Carotone voglia creare uno sdoppiamento, tanto da dare l'impressione che l'accusa del ritornello dell'originale diventi il

tema di una schizofrenica discussione con se stesso, di un Tonino Carotone spagnolo che canta in italiano, e che si rivela in quel “Tu vuò fa’ l’americano”. Come in “Superstar” dei Carpenters riletta dai Sonic Youth, Carotone “assoggetta l’arrangiamento [dell’originale] a una violenta trasformazione sonora” (Holm-Hudson 2002, 8). Qui l’arrangiamento gioca un ruolo decisivo, trasformando completamente i significati originali del brano in qualcosa di più complesso, di meno immediato.

La rielaborazione in chiave rap di Rocco Hunt, al contrario di quella di Carotone, non agisce per sovrapposizione di elementi ma per sottrazione. L’arrangiamento originale è estremamente semplificato: i suoni di tastiera e di batteria elettronica prendono il posto dell’acortezza melodica e della ricercatezza timbrica dell’originale. Dopo il primo ritornello, la struttura accoglie una sezione creata per le rime del giovane rapper ma ritorna – dopo poche battute – sulla seconda strofa. A parte una fisarmonica in sottofondo, chiamata a eseguire i commenti dei fiati, domina il suono di una tastiera ‘in levare’ che in chiusura del brano esegue anche la melodia del ritornello. Rocco Hunt ha poco interesse a lavorare sugli strati strumentali: l’originale carosoniano è usato esclusivamente come riferimento testuale, e laddove l’originale affronta in chiave umoristica quelle che oggi definiremmo ‘appropriazioni culturali’, Hunt coglie lo spunto ‘identitario’ del brano per affrontare il tema della migrazione in pochi versi.

Conclusioni

Se la *cover* può essere considerata come un adattamento di un originale che sfrutta un potenziale ancora non completamente sviluppato nell’originale, l’analisi qui presentata ha cercato di mettere in luce tale potenziale. Contestualmente – utilizzando le categorie di *cover* imitative, stilistiche ed elaborate – abbiamo illustrato il percorso che una hit può compiere attraverso passaggi successivi, arrivando a trasformare lo swing napoletano in un brano di *dance* elettronica. Questo è stato possibile grazie ad alcune caratteristiche proprie del brano di Carosone e a dinamiche specifiche della *popular music*. Gli attributi che abbiamo descritto in queste pagine permettono di considerare il brano di Carosone come una struttura elastica, nel senso che il modo in cui l’originale è stato costruito ha permesso a ciascun interprete di porre l’attenzione su solo alcuni degli elementi connotanti (la napoletanità del testo, l’uso degli stereotipi culturali, il *call & response* del ritornello, o altro ancora) senza per questo perdere il legame con l’originale. Allo stesso modo, in quanto struttura elastica, “Tu vuò fa’ l’americano” permette l’inserimento di nuovi elementi (la citazione dell’inno americano, oppure nuovi versi anche in altre lingue) senza snaturarne l’essenza. È probabile quindi che sia questa natura elastica del brano a far sì che il fenomeno del *covering* in *popular music* possa risultare così articolato e denso come in questo caso.

Esiste anche un altro aspetto. Nel loro articolo sull’ascesa e il declino del Cantopop (*popular music* in cantonese) a Hong Kong, Chu e Leung (2013) suggeriscono che l’ibridità sia la chiave per comprendere l’efficacia – semantica e commerciale – di una *cover*. È un’idea che

ben si lega a quanto affermato da Prato (2007, 460), il quale considera la possibilità di rilettura di un originale come un “cross-cultural device”. A voler porre la domanda su cosa abbia determinato l'utilizzo di un brano in napoletano per un processo di *coverizzazione* in grado di dar vita a una complessa ramificazione di punti di vista, in particolare a partire dagli anni Duemila, la risposta forse è da individuare – oltretutto nell'elasticità della struttura – nella prospettiva adottata da Carosone. Ironizzando sul ‘finto americano’ in dialetto napoletano, su una base ritmico-armonica ‘americana’ che accoglie anche interventi melodici di matrice partenopea, Carosone tematizza gli stereotipi identitari incorporando visioni contrastanti.

In virtù di questo, e grazie all'intuizione di Carosone, le nuove interpretazioni che qui abbiamo presentato hanno potuto costruire versioni ibride del ‘finto americano’ assai distanti dalla Napoli degli anni Cinquanta, ma che tuttavia – nel contesto della *popular music* internazionale – mantengono una relazione di coerenza con la matrice originale.

Note

- 1 Gianpaolo Chiriaco è ricercatore post-doc presso l'Università di Innsbruck e docente di etnomusicologia presso la Libera Università di Bolzano; Gerhild Fuchs è professoressa associata di letteratura italiana e francese all'istituto di lingue romanze dell'università di Innsbruck.
- 2 L'unica eccezione fatta a tale regola riguarda la parodia “Tu vuò fa’ ‘o talebano” di Gino il Pollo, creata unicamente per internet, ma importante per la sua ampia diffusione nell'Italia degli anni Zero.
- 3 Le fasi principali della carriera di Carosone (1920-2001), come documentate in Giannelli 2008, sono le seguenti: dal soggiorno come pianista e direttore d'orchestra in Eritrea (1937-1946), attraverso la prima fase di successo a Napoli con formazioni di musicisti cangianti, basata soprattutto su reinterpretazioni ballabili di canzoni già esistenti (1946-1956), fino alla seconda fase di successo, ormai anche internazionale, con il Sestetto Carosone e con Nisa come paroliere (1956-1959). Anche la fase conclusiva del ritorno alla scena di Carosone nel 1975 si trova commentata nel libro di Giannelli.
- 4 Per il grande contesto in cui va inserito Carosone, cioè l'avvento delle musiche da ballo e l'influsso enorme degli USA sulla cultura musicale italiana negli anni Cinquanta, si veda Tomatis 2019, capitoli 2 e (in parte) 3.
- 5 Plasketes (1992, 2010) usa la formula “process of covering” da cui riprendiamo il genitivo *covering* come utile terminologia atta a indicare la pratica del produrre *cover* nei differenti contesti stilistico-culturali.
- 6 “Cette forme de la reprise est sans doute la plus communément retenue. C'est à elle que s'applique le terme de *cover*, désignant alors toute version d'un original obtenue par une nouvelle production musicale engageant, le plus souvent, le changement de ses interprètes – ce déplacement et cette relocalisation pouvant aller jusqu'à la traduction des paroles d'une chanson dans une autre langue, voire leur / changement radical [...]. L'opération de la reprise portant sur l'interprète, on

doit alors la considérer comme interprétation d'une interprétation première, qui configure l'exécution." (Kihm 2010, 33-34)

- 7 Nella critica italoфона, Marconi (2006, 214-215), per indicare lo stesso approccio della ripresa stilistica, parla di "pseudorepliche rifunzionalizzanti". Il termine appare di utilizzo meno immediato, ma permette a Marconi di proporre due altre categorie: quella delle "pseudorepliche rifiguranti", che invitano il suo fruitore modello a inventare una nuova categoria per rendere conto della sua esistenza al di fuori delle categorie correnti (216) e quella delle "pseudorepliche dialoganti", nate come risposta (con variazioni, quindi, spesso anche nel titolo) a una versione precedente (219). Le categorie previste dal Marconi non sono prive di interesse, soprattutto per una lettura storica della *popular music*. Tuttavia, poiché non attengono allo specifico del *corpus* individuato, non saranno prese in considerazione nell'analisi qui presentata, benché più avanti sarà discussa la possibilità di applicare la definizione di "cover rifigurante" alla cover di Lou Bega.
- 8 Anche Joël July (2017, 106-107) accenna alla parodia laddove discute gli effetti che la *reprise* può avere sull'ipertesto: filiazione o omaggio, impressione ludica (gioco di riferimento e parodia) e rapporto dialogico.
- 9 Si veda anche Prato (2007, 460): "On a broader level, I see the cover version as a cross-cultural device that puts into communication two or more cultures and creates a virtual international community tied together by the same songs."
- 10 Si vedano p.es. Bollani 2004, Giannelli 2008, Carosone/Vacalebre 2000, Scuderi 2010 e Fuchs 2018 e 2019.
- 11 Riprendiamo qui un termine e un metodo tratti da Joël July (2017, 91). July, in effetti, propone di definire certe 'piste' o 'scie' della canzone originale, per verificare in seguito quali di esse vengano riprese nelle *cover versions*. July fa l'esempio del famoso "Le déserteur" di Boris Vian dal quale elucida tre piste principali, quella della lettera aperta (al presidente della Repubblica), quella della canzone antimilitarista e quella del vagabondaggio libertario.
- 12 È probabile che l'inserimento dell'inno americano possa essere considerato un rimando intertestuale all'introduzione del brano originale, la quale – stando a quanto afferma Scuderi (2000, 624) – è caratterizzata "by a saxophone playing the American bugle call for assembly".
- 13 Qui il riferimento è alla pratica di usare pezzi classici di Tin Pan Alley o di altra provenienza come impianto di base per l'elaborazione (estemporanea o meno) in chiave jazzistica: spesso il risultato finale era molto distante dall'originale, tuttavia il riferimento rimaneva chiaro per la maggior parte degli ascoltatori che con quelle canzoni avevano una certa familiarità. In particolare si pensi, a titolo di esempio, a uno standard jazz come "My Favorite Things" interpretato da John Coltrane. Nonostante le grandi trasformazioni a cui Coltrane sottoponesse il brano di Richard Rodgers, l'utilizzo di elementi 'inconfondibili' come la melodia principale riportava l'ascoltatore all'originale di riferimento.
- 14 Il concetto del *canteur* è stato proposto da Hirschi "pour désigner dans une chanson l'équivalent du narrateur dans un roman. Personnage ou point de vue, il convient de le distinguer du *chanteur*, à savoir l'interprète, qui, lui, prête son corps et sa voix le temps d'une chanson, et endosse un nouveau rôle de canteur au morceau suivant" (Hirschi 2008, 281). Siamo consapevoli di un certo grado di ambiguità che l'uso di questo termine comporta, giacché il termine 'cantore' in italiano

viene genericamente usato in una differente accezione e in un altro contesto (quello del canto di tradizione orale). Tuttavia, l'uso del termine 'cantore' come corrispettivo di *canteur* è utile ai fini dell'analisi qui sviluppata.

- 15 Il testo della canzone e la traduzione in italiano standard sono tratti, con leggere modificazioni, da: <http://www.napoligrafia.it/musica/testi/testi.htm> (consultazione 30.07.2019).
- 16 "Stereotype beruhen ihrem Wesen nach auf Automatisierung. Statt diese zu erschüttern, ist ihr primärer Effekt auf die Lust durch Wiederholung ausgerichtet, auf die Bestätigung des Gewohnten. Stereotype bieten spontan Selbstvergewisserung, nicht Verfremdung und Irritation." (Schweinitz 2006, 105)
- 17 <https://www.youtube.com/watch?v=BqIJwMFtMCs> (consultazione 06.08.2019).
- 18 Come osservato p.es. in Scuderi 2010, 622 e approfondito in Fuchs 2019, la grande affinità di molti brani carosoniani alle *performance* teatrali da varietà è anche una delle caratteristiche che avvicinano tali brani alla tradizione napoletana della 'macchietta'.
- 19 Si tratta delle *cover* seguenti del nostro elenco: 1, 2, 3, 7, 9, 11, 12, 14, 17, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 29, 33, 34, 36, 37 e 38.
- 20 L'indicazione di Brian Setzer come autore di questa versione testuale si trova p.es. sui siti seguenti: <https://songmeanings.com/songs/view/3530822107858701913/>, <https://www.lyrics.com/lyric/3920637/Brian+Setzer/Americano>, o https://www.paroles-musique.com/eng/The_Brian_Setzer_Orchestra-Americano-lyrics,p0176397 (consultazione 08.08.2019).
- 21 Dal sito www.discogs.com risultano come autori delle parole di questa versione, oltre a Lou Bega stesso, anche Goar Biesenkamp e Zippy Davids. Cf. <https://www.discogs.com/de/Lou-Bega-You-Wanna-Be-Americano/release/2016534> (consultazione 08.08.2019).
- 22 Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=P4AWtqO21Q> (consultazione 09.08.2019).

Bibliografia

- Bielefeldt, Christian / Pendzich, Marc: "Spot Checks of Pop History: The Cover Recordings of 'Stand By Me' and 'Tainted Love'". In: *Lied und populäre Kultur/Song and Popular Culture* 56 (2011), 97-111.
- Bollani, Stefano: *L'America di Renato Carosone: il racconto di 'Tu vuo' fa' l'americano'*. Roma: Cooper, 2004.
- Carosone, Renato / Vacalebre, Federico: *Un americano a Napoli*. Prefazioni di Antonio Bassolino e Pino Daniele. s.l.: Sperling & Kupfer, 2000.
- Carotone, Tonino / Traversa, Federico: *Il maestro dell'ora brava*. Genova: Chinaski, 2006.
- Chu, Yiu-Wai / Leung, Eve: "Remapping Hong Kong Popular Music: Covers, Localisation, and the Waning Hybridity of Cantopop". In: *Popular Music* 32,1 (2013), 65-78.
- Fabbri, Franco: *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*. Milano: Il Saggiatore, 2008.
- Fuchs, Gerhild: "Le cabaret musical de Renato Carosone". In: Abbrugiati, Perle (ed.): *Chanson & parodie*. Aix-Marseille: Presses Universitaires de Provence, 2018, 39-53.

- Fuchs, Gerhild: "Le macchiette interculturali di Renato Carosone". In: Fuchs, Gerhild / Mertz-Baumgartner, Birgit (ed.): *Marsiglia – Napoli: due metropoli musicali transculturali del Mediterraneo*. Numero speciale (4,2) di *ATeM – Archives of Text and Music Studies*. Innsbruck: IUP, 2019, https://atem-journal.com/ojs2/index.php/ATeM/article/view/2019_2.03/2426 (consultazione 19.11.2019).
- Giannelli, Enzo: *Renato Carosone, un genio italiano*. Roma: Curcio Musica, 2008.
- Greene, Doyle: *The Rock Cover Song. Culture, History, Politics*. Jefferson (North Carolina): McFarland, 2014.
- Hirschi, Stéphane: *Les frontières improbables de la chanson*. Valenciennes: Presses Universitaires de Valenciennes, 2001.
- Holm-Hudson, Kevin J.: "Your Guitar, It Sounds So Sweet and Clear: Semiosis in Two Versions of *Superstar*". In: *MTO. Journal of the Society of Music Theory* 8,4 (2002), 1-16.
- Hörner, Fernand: "Vom Italowestern zum Hip-Hop. Französisch-italienisch-amerikanischer Musiktransfer und einige grundsätzliche Überlegungen zur Übersetztheit von Kultur." In: Fischer, Michael / Hörner, Fernand (ed.): *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg* 57 (2011): *Deutsch-französische Musiktransfers / German-French Musical Transfers*. Münster: Waxmann, 2013, 361-373.
- Julien, Jacques: *Parodie-chanson. L'air du singe*. Montréal: Les éditions Triptyque, 1995.
- July, Joël: "En quoi la reprise est une réécriture". In: Abbrugiati, Perle (ed.): *Réécriture et chanson dans l'aire romane*. Aix-Marseille: Presses Universitaires de Provence, 2017, 86-118.
- Kihm, Christoph: "Typologie de la reprise". In: *Volum! La revue des musiques populaires* 7,1 (2010): *La Reprise dans les musiques populaires*, 21-38.
- Mansion-Vaquié, Julie: "Enjeux de la reprise. 'La Mauvaise Réputation' de Brassens à travers le monde et les époques". In: Abbrugiati, Perle et al. (ed.): *Cartographier la chanson contemporaine. Actes de la première Biennale internationale d'études sur la chanson*. Aix/Marseille: Presses Universitaires de Provence, 2019, 217-231.
- Marconi, Luca: "Per una tipologia e una storia delle cover". In: Dusi, Nicola / Spaziant, Lucio (ed.): *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*. Roma: Meltemi, 2006, 209-228.
- Minganti, Franco: "Jukebox Boys. Postwar Italian Music and the Culture of Covering". In: Fehrenbach, Heide / Poiger, Uta G. (ed.): *Transactions, Transgressions, Transformations. American Culture in Western Europe and Japan*. New York/Oxford: Berghahn, 2000, 148-165.
- Petschow, Ariane: *Die Coverversion und musikalischer Fortschritt? Eine Analyse der künstlerischen Bedeutung der Praktiken des Covers in der populären Musik*. Hamburg: Diplomica, 2014.
- Plasketes, George: "Like A Version: Cover Songs and the Tribute Trend in Popular music." In: *Studies in Popular Culture* 15,1 (1992), 1-18.
- Plasketes, George (ed.): *Play it Again. Cover Songs in Popular Music*. Farnham-Burlington: Ashgate, 2010.
- Plastino, Goffredo: "Lazzari felici: Neapolitan Song and/as Nostalgia". In: *Popular Music* 26,3 (2007), 429-440.
- Prato, Paolo: "Selling Italy by the Sound: Cross-cultural Interchanges Through Cover Records". In: *Popular Music* 26,3, Special Issue on Italian Popular music (Oct. 2007), 441-462.

- Prato, Paolo: "Stereotipi musicali e identità etnica: esempi dalla canzone napoletana". In: *Musical Reality* 104 (Luglio 2014), 47-69.
- Reynolds, Simon: *Retromania. Musica, cultura pop e la nostra ossessione per il passato*. Roma: Minimum Fax, 2010.
- Schweinitz, Jörg: *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin: Akademie Verlag, 2006.
- Scuderi, Antonio: "Social Change and Cultural Identity in the Songs of Renato Carosone". In: *Italica* 87,4 (2010), 619-636.
- Şebnem, Susam-Saraeva: "Interlingual Cover Versions: How Popular Songs Travel Round the World". In: *The Translator* 25,1 (2019), 1-18, <https://doi.org/10.1080/13556509.2018.1549710> (consultazione 26.06.2019).
- Solis, Gabriel: "I Did It My Way: Rock and the Logic of Covers". In: *Popular Music and Society* 33,3 (July 2010), 297-318.
- Tomatis, Jacopo: *Storia culturale della canzone italiana*. Milano: Il Saggiatore, 2019.
- Weinstein, Deena: "The History of Rock's Past through Covers". In: Herman, Andrew / Sloop, John M. / Swiss, Thomas (ed.): *Mapping the Beat: Popular Music and Contemporary Theory*. Malden: Blackwell, 1998, 137-52.

Discografia

- Carosone, Renato: *Tu vuoi fa' l'americano*. Pathé GQ 2032, 1956 (45 giri).
- Carosone, Renato: *Tu vuoi fa' l'americano*. Pathé GQ 534, 1957 (EP).

Filmografia

- Mattoli, Mario (reg.): *Totò, Peppino e le fanatiche*. Italia, 1958.
- Minghella, Anthony (reg.): *The Talented Mr. Ripley*. USA, 1999.
- Shavelson, Melville (reg.): *It started in Naples*. USA, 1960.

Testi delle cover interlinguistiche esaminate: cf. Appendice I

Elenco delle cover esaminate: cf. Appendice II